cine-oja n.6 La Hora del Tigre y el concepto de ruptura (Discusión con Alfredo Lugo). Crítica de agosto: Del cine infantil a los infantilismos cinematográficos (Ya Kóó, La historia sin fin, Carpión Milagrero y Los aventureros del tiempo; Más allá del silencio y Rambo II). **septiembre 1985**
bs. 5

cine-oja

CONVERSACION CON ALFREDO LUGO

La verdadera guerra: **La hora del tigre.**

Acaso sea Alfredo Lugo el más intelectual de los cineastas venezolanos. Culto, arriesgado e irreducible, ha llevado adelante una obra original y compleja que inquieta, emociona y exige reflexión. Por todo esto, presentamos aquí la discusión suscitada en **Cine-oja** alrededor de su último largo, **La hora del tigre.** Las iniciales corresponden, además que a Alfredo Lugo, a Oswaldo Capriles, Ambretta Marrosu, Fernando Rodríguez y Alfredo Roffé.

A.R. La Hora del Tigre es una película que por su poco usual tratamiento me hace recordar al cine arrealista de los chinos durante la Revolución Cultural. En aquel entonces se defendía a **El batallón rojo de mujeres** con el derecho de emplear una estética propia que poco tenía que ver con la tradición realista occidental de origen burgués.

A.L. La Revolución Cultural china con todas sus proposiciones estéticas radicales tuvo sus horas oscuras. Dentro de las proposiciones de vanguardia formal coexistía el esquema emblemático del proletario estereotipado en constante lucha con su enemigo de clase. Esa concepción le costó la carrera cinematográfica a cineastas chinos de importancia como Yu Lan y Zhao Dan. Pienso que los chinos continúan bajo la influencia de un curioso naturalismo. Allí la cultura oficial se niega a reconocer que existe cualquier ruptura dentro de la realidad cotidiana.

F.R. Habría que diferenciar el naturalismo, entendido como un descriptivismo de lo aparente, el costumbrismo llevado al extremo, el cuento en colores muy vivos o muy trágicos, que no pretende nunca explicar a los personajes en relación a las tendencias más profundas, y el "realismo estereotípico" que toma el tipo y lo lleva al límite.

A.L. Uno de los pecados del naturalismo es justamente enfrentar la realidad como apariencia y no como lo es su esencia. Uno de sus elementos más nocivos es interpretar al hombre y sus relaciones con la sociedad como situaciones ahistóricas, inamovibles, fijas, en las que el hombre se siente incapacitado para modificarlas. No es sólo la cuestión de detallar sino el fatalismo que lleva inherente: el hombre no puede participar en la historia ni modificar su situación, es un simple observador impotente de calamidades históricas.

F.R. La tesis socialista dominante ha sido la del realismo, construido contra el naturalismo. Balzac contra Zola. Balzac no sólo describe sino que sus personajes encarnan fuerzas profundas de la sociedad. En el realismo socialista hay una reducción de la materia viva a conceptos, a ideas. No se ahonda en la complejidad de lo real. El proletario no es una mezcla de proletario, tendencias burguesas y conflictos subjetivos, por ejemplo, sino "el proletario", el concepto, el estereotipo.

A.L. Se describe un héroe sin contradicciones, un héroe fatalista que se lanza a la victoria desprovisto de contradicciones. El realismo es mucho más complejo. En la medida en que uno se acerque a la realidad y trate de indagarla, de no verla como es aparentemente, es que se pasa al verdadero realismo. En el realismo socialista, que se emparenta mucho con el naturalismo, se salta a la esencia, al concepto abstracto.

A.M. El problema está en que en lugar de colocar conflictos dentro de cada elemento, de cada personaje y de cada situación, lo que se hace es separar. Un elemento o un personaje o una situación en conflicto con otro, pero cada uno de ellos sin movilidad propia, interna.

F.R. Lukács decía que el arte era lo particular, esa especie de síntesis entre el concepto y lo singular. No sería lo puramente singular ni lo puramente conceptual. Balzac lo representaba porque sus personajes eran de carne y hueso y a la vez conformados clasistamente.

A.L. Lukács también hace una comparación entre dos obras, una de Ottwald y otra de Tolstoi en las que el problema central es la justicia burguesa. Tolstoi que no era ningún marxista, como sí lo era Ottwald, encuentra el núcleo totalizador a través de las interrelaciones entre los personajes ubicados históricamente.

Lo que hace Ottwald es contar un relato interminable de denuncias de pequeños detalles de lo que puede ser la justicia clasista que carecen de una relación con la historia. Yo creo que esta es la diferencia entre el realismo y el naturalismo.

A.R. Pero el planteamiento de Lukács es el de una estética cuyo valor central es el realismo, propuesta desde una posición ideológica muy clara. No se puede negar la presencia de otras estéticas, como la de la Revolución Cultural, que corresponde a otra posición.

A.M. El realismo socialista es un híbrido extraño porque por una parte polariza las bondades y las maldades, pero además es extremadamente escrupuloso. En lo que conocemos de los chinos hay un grado de transfiguración que no se puede asimilar al realismo socialista soviético y que se enraiza en la leyenda tradicional. Hay un irrealismo muy fuerte que permite aclarar ciertos contenidos de una manera mucho más completa e inequívoca y no carga con el peso de la descripción naturalista de los detalles insignificativos.

F.R. Esto es stalinismo más candor del modo de producción asiático, es el límite de la misma posición.

A.R. El pacto comunicacional que tiene que establecer el espectador con una película china tiene que ser distinto. Si ve una película china como si estuviera viendo una norteamericana o francesa sufre un choque que como sucede habitualmente resuelve riéndose de lo que no entiende.

A.L. Ese irrealismo cargado de símbolos es ancestral en el arte chino. Pero el realismo socialista como política de Estado lo ha asimilado hábilmente encauzándolo dentro de sus propios esquemas.

A.R. Lo que falta en las películas chinas es precisamente la descripción naturalista, el apego al detalle naturalista. Esto es lo que provoca una proposición de lectura completamente distinta. Es aquí donde encuentro ciertas coincidencias con la película de Lugo.

A.M. En la película de Lugo, por

La búsqueda del como no debe ser: **La hora del tigre.**

ejemplo, al comienzo hay un anciano que se está muriendo y uno de los protagonistas piensa que ese tipo tiene un mango y que se lo puede cambiar por su naranja. Hay un gran alboroto, están las autoridades del hospicio, mucha gente alrededor. Sin embargo, cuando el protagonista se acerca a él y le propone el cambio de las frutas, hay simplemente un cambio de plano. No vemos más nada del contexto y el tipo agonizante habla, conversa, hace el trato. Después se abre otra vez el plano y todo vuelve a como estaba antes. Esto carece por completo de verosimilitud.

A.L. Hay una primera fractura con la realidad cuando el tipo sufre un infarto, tranquilo, sin los aspavientos del caso. Además hay personajes que están dentro de la realidad naturalista y personajes ligados a un nivel poético, que no creen que la muerte suceda así. El protagonista se acerca a alguien que está muerto y conversa con un muerto y conversa una banalidad como la del intercambio de frutas. En el plano general todos los viejos siguen comiendo tranquilamente mientras uno de ellos está infartado. Eso es una fractura con la realidad cotidiana, eso es quizás buscar detrás de lo que la realidad aparenta. El recurso del plano cerrado es para crear una cierta intimidad, una relación de cierta ternura. El hombre no se va a lamentar por la muerte del compañero sino a ofrecerle un intercambio. Apenas si pregunta "Mira ¿tú te vas?" y el otro le dice que sí.

A.M. Yo lo que planteo es que cerrar el plano es como crear un aparte, crear un aislamiento en función de lo que siente ese personaje, algo que los demás no perciben y ésto es marcadamente irreal. En los planos generales hay una plausibilidad, mientras que los planos cerrados crean una situación mágica, exclusiva de ellos dos.

A.L. Si, el intento con el plano cerrado es precisamente aislar a esos personajes que viven en otro nivel de realidad. Esto también pasa en otros momentos, como el del juego de pelota. Los que viven el momento irreal como algo normal, natural, son los tres protagonistas y el resto de ancianos, pero los demás se sorprenden. Se sorprenden los que están en el nivel de la realidad aparente, mientras que el resto lo toma con una normalidad propia de su nivel poético.

A.M. Esto tendría que ver con el tratamiento de lo verosímil y de lo inverosímil que están dados en un mismo plano. Normalmente dentro de una visión cinematográfica estos campos están claramente deslindados. La propuesta tuya es siempre esa coexistencia de los dos niveles como una unidad.

A.L. Una de mis preocupaciones era lograr que esos dos niveles aparecieran como normales. Allí no uso ningún lente largo, sólo angulares, los movimientos son cortos, el aparato fijo, es decir lo más crudo posible. El aparato está observando sin intenciones de meterse, de crear climas artificiales. Esos dos niveles, real e irreal, coexisten porque yo sigo sosteniendo que dentro de la realidad existen y yo lo que intento es ponerlos a marchar paralelamente, que el espectador los capture sin necesidad de desvirtuar la realidad.

O.C. Esta es una proposición difícil. Lo que pasa no es que hay dos niveles de realidad sino dos niveles de percepción de la realidad. Estos viejos se empiezan a delinear desde el comienzo de la película como marginales, en el sentido de que manejan la realidad de una manera diferente. En los sucesivos contextos de la película manejan su visión marginal de la realidad porque son marginados de ella en tanto que viejos y además marginados entre los mismos viejos porque son viejos "utopistas". A esto se agrega el hecho de que ellos asumen esta situación y al igual que la realidad los rechaza ellos rechazan la realidad. Creo que la idea de la película es extraordinaria, pero que hay fallas cuando se complica el desarrollo, especialmente a nivel expresivo.

A.R. Uno de los problemas es la desaparición de los protagonistas durante una buena parte del film, aunque se integren al final a la revolución como nueva realidad que surge. Por otra parte hay un tratamiento excesivamente esquemático de los personajes, aún de aquéllos que no son propiamente caricaturescos.

A.M. Esto me parece que es un elemento de distracción, casi de interrupción del fluir de las ideas y las emociones. Pienso que la esquematización que se hace de esa especie de gobierno del hospicio es caricaturesca sin simbolizar, es simplemente cargar la mano en una ridiculez puramente externa. Son personajes curiosos, ridículos, que sólo se relacionan con lo real a posteriori. La actuación misma, la manera de configurar los personajes me parece uno de los elementos de más dificultad, de alteración estilística.

A.L. Esos tres personajes son tres marionetas de un poder que no se ha definido al comienzo. No son el poder ni deben confundirse con el verdadero poder, de allí el tratamiento caricaturesco que se les da. La caricatura es siempre un elemento de distancia y el objetivo era aclarar desde el principio que esos tres personajes no son dirigentes.

O.C. Pero su ridiculez es tal que ocupan un espacio y un tiempo exagerado dentro de la película, con una repetición de gestos que se sienten demasiado marcados.

F.R. Generalizando, se puede decir que la proposición de Lugo es importante y retoma la línea de **Los muertos sí salen** que todos habíamos celebrado; también desde el punto de vista político es una de las películas más claras y contundentes, llena de gracia y de inteligencia. Pero mi sensación es que en definitiva no cuaja. El punto podría ser ese encabalgamiento de lo irreal y de lo real, del naturalismo y lo imaginario.

O.C. En **Los muertos sí salen** los personajes marginales terminan metidos en una lucha que no saben de donde viene ni donde va, pero que de alguna manera le da salida a esa utopía que llevan dentro. Este esquema se repite ahora muy claramente. En aquella oportunidad había esa dificultad de paso de lo abstracto, del nivel estructural de la película, a las escenas donde la comicidad establecía un nivel exagerado que le quitaba fuerza interpretativa, porque el tipo de humor era tan grueso que desdibujaba las líneas fundamentales, quizás demasiado abstractas.

A.L. Yo traté aquí de depurar ese humor, de hacer un humor más acorde con los acontecimientos. Son gags ligados a la historia, ligados directamente a la proposición política. No un humor aislado que provoque la risa del espectador sino un humor ligado a la proposición total.

O.C. Pero hay un problema narrativo en el tiempo acordado a esta caracterización cómica, sobre todo en la medida que ese tiempo se recorta al avanzar la película. Lo que por su parte aumenta el nivel de dificultad de la lectura.

A.L. Uno debería esforzarse por leer de otra manera. Los personajes se van diluyendo. Comienzan con una fuerza vital, con una relación muy individual. Escapan y en la huida se van diluyendo en acontecimientos que son los que van a protagonizar la segunda parte de la película. Esos personajes van cediendo su actuación a la historia, a la agresión, al golpe fascista, a la guerra. Es la historia que protagoniza y ellos se van introduciendo en esa historia. Al final se integran por un azar y pasan otra vez al primer plano. Yo no creo que sea un error narrativo sino que es una proposición.

F.R. El hospicio es una especie de universo cerrado, una microsociedad que reproduce simbólicamente las relaciones de poder, pero hay un escenario mucho más simbólico que sería la guerra. Estos dos universos cuesta ligarlos.

A.R. Yo creo que el problema consiste en que hay una dificultad de lectura muy grande, que es una película que no comparte ninguno de los pactos comunicacionales habituales, no sólo del público masivo, sino inclusive de la "alta cultura". La película plantea un salto cualitativo en cuanto a la forma como el espectador debe relacionarse con ella. Para poder leerla hay que aceptar su proposición.

F.R. Yo me refiero a que es más o menos la misma metáfora en dos registros, pero el primer universo queda como autárquico, apenas como una guía para el segundo.

A.L. Uno puede estar de acuerdo o no, pero la proposición puede ser válida y no es nueva en mí. En toda ruptura tiene que haber una conexión y yo creo que aquí existe. A veces puede ser evidente pero sutil. Dentro del hospicio están los elementos de la rebelión; varias veces se pronuncia la palabra "comandante". Esta palabra provoca un dualismo porque hay comandantes que toman el poder y hacen la revolución, pero también los hay que son torturadores, como los argentinos. Todo lo que acontece en el hospicio es un reflejo en minúsculo del macrocosmos, de lo que luego va a suceder en la totalidad y eso es un elemento de conexión, sin necesidad de que se explique.

F.R. El peligro es el de las dos películas. Se hace difícil entender que es la misma historia en dos registros de tan diverso grado de generalidad. El hilo narrativo, la fluidez de la anécdota tropieza en este tránsito.

O.C. Yo creo que hay un problema de lectura en las películas tuyas porque exigen un esfuerzo muy grande y un grado de identificación muy fuerte con ciertas proposiciones de fondo. Además hay cambios bruscos de estilo narrativo e incluso de ritmo. Por ejemplo el exceso de comicidad caricaturesca de los tres que dirigen el hospicio le quita fuerza a la caracterización de los tres protagonistas, como sucede en la escena del juego de pelota. El símbolo de control es la pelota y el pánico de estos tipos de que se rompa este esquema es fino e inteligente pero tan exagerado que ese hallazgo simbólico se rompe. Para mí los problemas que tiene la película son las interrelaciones entre las diversas fórmulas narrativas. Es posible que esto afecte la relación entre las dos partes, que podrían contextualizarse, pero que están tan cargadas de estilos diferentes que resulta narrativamente difícil integrarlas.

A.M. Para mí hay una continuidad. En el mundo más grande entran en juego nuevas relaciones que definen el rol subordinado de las que se dan en el mundo cerrado del comienzo, aunque pretendan ser semejantes. En la guerra hay un esclarecimiento de la posición de cada uno y el que mandaba antes resulta ser una víctima también, ha sido tan estúpido que no se daba cuenta de lo que estaba haciendo y termina siendo tratado igual que los demás. Yo no veo los dos cuentos, creo que hay una presentación de algo que nos permite pasar al mundo más grande trayendo un conocimiento que permite leerlo con mayor generalidad. No se dan tanto símbolos como condensaciones de una situación real reconocida en todo momento. Vencidas las dificultades de lectura todos los significados están ahí, fáciles o no fáciles. Pero en la forma sí hay problemas. Me refiero a la forma en el sentido que Adorno utiliza en su "Estética" al hablar del oficio. El artista, aunque está renovando todo el tiempo, arrastra de alguna manera la técnica adquirida, la técnica del oficio, porque representa la

cultura común, a través del oficio habla la comunidad social. A través del oficio habla no tanto el autor con su proposición sino la comunidad que exige de alguna manera que se conserve o que se modifique paulatinamente una herencia cultural común. Yo siento que no hay atención a una coherencia de textura de la imagen, no hay una coherencia de iluminación, por ejemplo. Hay una tendencia a utilizar planos alejados, pero no se siente una motivación para que sean más alejados o más cercanos. De repente se pasa brutalmente de una cosa a otra y la sorpresa que causan ciertos cambios, como el pequeño idilio entre el barrendero y la muchacha, no corresponde a un viraje de contenido. Pareciera que sólo obedece a la voluntad de la ruptura estilística. Pienso que no hay una justificación de por qué se hace una cosa de determinada manera, por ejemplo la longitud de las escenas como la de la selva, con el paseo y el discurso de Marcelo Romo. Marcelo Romo es un buen actor pero carga una presencia de intelectual que no se la quita nadie. La vivencia de estar metido en la selva sin saber por qué, cuya explicitación puede ser importante, es substituida por un discurso que no deja mucho. Tú rompes una convención establecida y uno podría seguirte en la ruptura, pero no lo hace si le parece que no te importa lo que va a resultar. En ese sentido siento que la película es descuidada, en cuanto las rupturas no significan nada, no tienen una justificación interna.

A.L. A lo mejor yo me he sobrepasado intentando establecer rupturas en todo nivel, aún en los detalles más mínimos. La imagen de Marcelo Romo en nuestro medio viene de una película superintelectual, si yo hubiera escogido a Virgilio Galindo para ese personaje, no se habría dado el grado de fractura que produce Marcelo. Yo no creo que hay descuido formal sino un intento premeditado de enfrentarse a la realidad. Por ejemplo la película se inicia con un dolly y la cámara se detiene tres minutos sobre los tres personajes hablando sin acercamientos ni contraplanos. Los paneos no acabados, el encuadrar cuando comienza el diálogo, todo es tratar de hacer una red de "incoherencias", que se mezcle todo. Los planos secos, el plano frontal, la conversación oculta que tiene el soldadito con el comandante donde sólo se ve la mano del comandante, todo eso creo yo que contribuye a que toda la configuración de lo que tú llamas descuido muestre ese dualismo entre la realidad que uno cotidianamente ve y lo que está detrás de esa realidad. Ahí existe un intento de no extraer la realidad con el aparato sino de volcarse a la irrealidad dentro de la crudeza misma de la realidad.

A.M. Son muchas operaciones simultáneas.

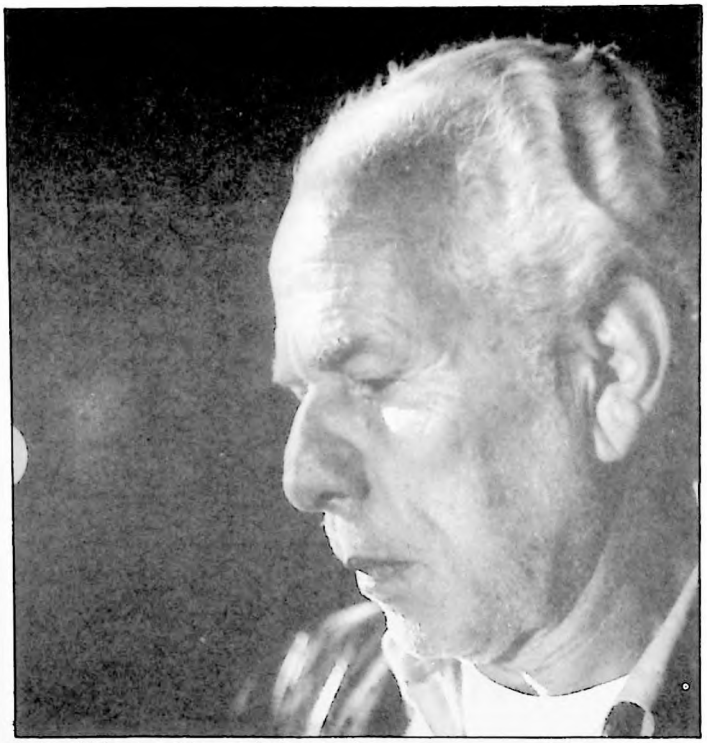
O.C. Eso puede interferir con el objetivo narrativo propiamente dicho. En la medida en que tú en la forma quieres dar un mensaje específico, puedes estar alterando el mensaje como tal y descuidando el ritmo de la relación entre las secuencias o dentro de una secuencia. Por ejemplo la contraposición entre Lucio Bueno espantado e Hilda Vera corriendo y gritando que le están quitando la pelota, está tan extendida en términos de tiempo que le quita fuerza a la escena. Lo mismo sucede con las secuencias del infarto y los cambios en las grutas. Con un poco más de economía narrativa, podrían ser más efectivas.

F.R. En el caso de la secuencia de la pelota, esa imbricación de irrealidad y realidad logra una espléndida solución ideográfica, ya que a través de ella se da todo un conflicto. Sin embargo, la forma como está filmada es poco verosímil, los personajes estaban demasiado cerca, y esta inverosimilitud debilita el entrecruce de los dos niveles. Lo real se hace irreal por la forma como está resuelto y compite con lo propuesto como irreal.

A.L. Eso está dentro del terreno de las interpretaciones. En fin son esos los riesgos que uno asume al hacer un intento creativo inusual.

A.M. ¿Hasta qué punto es posible llegar a las últimas consecuencias de una proposición sin caer en los problemas de ciertas vanguardias que se quedan en una demostración prescindiendo de todo lo demás?

A.R. Hay muchos parlamentos que son lemas, frases hechas y que se repiten varias veces. Hay el mismo irrealismo en el sentido de que rompe con la convención habitual de la manera con que la gente habla. Es el mismo esquema de ruptura pero mientras con la imagen se cae en un exceso de originalidad con el sonido se pasa a un exceso de redundancia que intentaría equilibrar el exceso anterior. El problema radica en que más bien pareciera darse un doble desequilibrio.



La hora del tigre: La música como la otra presencia.

A.L. Yo creo que desde el punto de vista narrativo puede haber una incoherencia si no se usan sistemáticamente todos esos niveles de ruptura. Si las rupturas se hallan a todo nivel, a nivel narrativo, a nivel de historia, a nivel de la cámara, de la interrelación de los personajes, de los mismos personajes, del diálogo naturalista mezclado con el hiperrealista... Yo creo que todo eso si puede constituir una coherencia formal como proposición. Esa coherencia formal es un enfrentamiento a una realidad que uno toma como real porque tiene un orden aparente y uno la confunde con la objetiva. Una vez que esa realidad se desordena a todo nivel existe la posibilidad, y no digo que la he logrado, de que ese desorden logre buscar el salto al núcleo totalizador. Para apreciar la totalidad de una cosa con mucho más coherencia de la que proponen los códigos establecidos del cine comercial. Yo creo que mi proposición orienta hacia una captación más aguda de la esencia de la realidad. Estoy convencido de que el público que pueda ver esa proposición, la percibe, seguramente no la racionaliza pero si la recibe, quedan residuos y esos residuos pueden conformar una idea en el espectador. Yo no entiendo la insistencia en que todo se pueda entender claramente.

A.M. Yo pienso que esto es válido donde la ruptura es significativa porque está relacionada con el momento narrativo y el cambio, la diferencia, la aproxima al sentido explícito o emocional, donde hay una coincidencia del planteamiento interno con la ruptura.

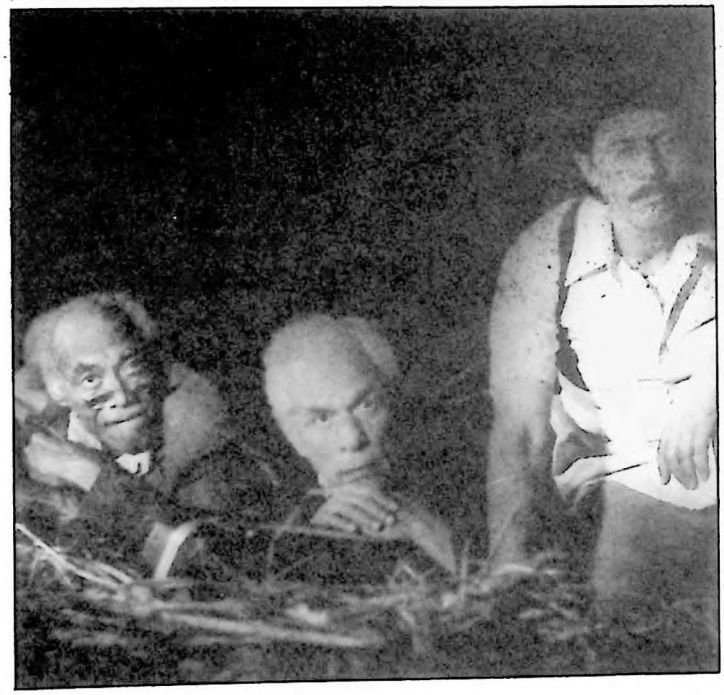
O.C. Se trata del balance del desbalance. Tú puedes hacer una serie de desbalances pero si no los balanceas entre sí no construyes un nuevo esquema narrativo de rupturas. Yo creo que te aproximas a él pero se pierde. Necesitas identificar ese nuevo código que está provisto de rupturas de códigos. Además eso está dado dentro de un aparente naturalismo. La falta de balance hace que los desbalances se den de una manera confusa, no hay claves visuales que permitan otra lectura.

A.L. Yo parto del principio de que por nuestra adecuación a los mensajes masivos, resulta difícil que un receptor normal reciba un mensaje si no está premeditadamente establecido por los códigos que ya maneja. Cuando propones un código diferente, si la modificación, la proposición, es a medias tintas, sólo se da la oportunidad de que el receptor diferencie el código que él consume y el código que está viendo y por lo tanto lo rechaza. Pero cuando se desordena todo, y yo sí creo que hay una coherencia allí, la apreciación del receptor es a nivel irracional, así como recibe muchos mensajes codificados.

O.C. Pero las rupturas no bastan, es necesaria la posibilidad de que el discurso se integre de manera que sea posible leerlo. El film no está suministrando una reconstrucción de todo aquello que ha destruido. Las fallas están en esa falta de coherencia en un nivel metacomunicacional de las rupturas.

A.L. Es posible que se me haya pasado la mano. Yo hice un esfuerzo sobrehumano para no ser obvio. Es muy difícil que alguien capte un diálogo o una frase como lo puedo captar yo. Pero pienso que hay residuos que quedan. Cuando Kiko Mendive imita al comandante en el río, el discurso político es de catecismo, y el otro le contesta y menciona: "¿Pernambuco?". Hay gente que no sabe que en Pernambuco y en Bahía existían escuelas de tortura, a pesar de que hay bastante literatura que menciona la existencia de estas escuelas en Brasil. Ese diálogo pasa muy fugazmente y hay quien no lo captura, pero si se captura es la mención de un comandante norteamericano, la relación que existe entre ese comandante y su representante

La hora del tigre: Los protagonistas en la obscuridad.



FONCINE una realidad

CREDITOS CONCEDIDOS POR EL FONDO DE FOMENTO CINEMATOGRAFICO 1983 - 1985

(En miles de bolívares)

Años	Totales Bs.	Terminación Bs.	Asociación Bs.	Cortometrajes Bs.
1983	11 - 12.320	4 - 1.215	0	17 - 835
1984	2 - 2.240	2 - 800	1 - 200	10 - 423
1985	7 - 7.840	6 - 1.800	0	12 - 600
Totales	20 - 22.400	12 - 3.815	1 - 200	39 - 1.858

EN TRES AÑOS:
71 cineastas beneficiados con créditos por Bs. 27.153.000,00

en un país determinado. Ese sería otro nivel de comunicación. El tercero sería que esos personajes se están burlando de eso y el otro remata diciendo que todo está en función del orden. Por eso no estoy de acuerdo cuando me hablan de incoherencia. Se pueden escapar elementos muy sutiles por el intento que hice de no ser elemental.

F.R. Tú dices que hay una coherencia porque desordenas todo, pero el desorden no es homogéneo ni coherente. Llegando a un máximo de generalidad podría decirse que la contradicción estaría en la utilización de una forma muy homogénea para narrar una realidad muy múltiple, muy rica y llena de matices. Entonces se da como un aplastamiento de matices, hay una sola forma muy seca que crea confusión. Hay un nivel realista y otro totalmente irrealista tratados con una especie de parquedad formal muy homogénea.

A.R. En realidad la historia es muy simple y a través de los parlamentos se redunda, acentuando esa simplicidad. Esto se intenta dar en una forma construida rompiendo los códigos usuales y se crea una contradicción entre la intención de simplificar la historia con ciertos elementos de la expresión mientras los elementos restantes son muy complejos.

A.L. Insisto en que el intento es buscar la esencia de la realidad. Desordenar la apariencia de la realidad cuyo "orden" intenta hacerla pasar como la realidad objetiva, además de estática e inmodificable. Al desordenarla, el espectador, consciente o inconscientemente, en el proceso de reordenarla reflexione y tenga capacidad de ver que aquello que se le presenta frente a la cámara no es lo real.

A.R. Yo creo que hay una operación contraria. Una cosa es desmontar una pseudo-realidad trastocando el uso de los códigos y otra, también trastocando el uso de los códigos reconstruirla.

O.C. El problema es que no se sabe donde está el metacódigo que tú ofreces para balancear los desbalances.

A.L. ¿Por qué necesariamente yo tengo que dar una respuesta? Hay una teoría muy manoseada: las rupturas y la reconstrucción de la realidad dan un cierto disfrute y el espectador se va a su casa tranquilo pero convencido, porque es un público de la élite progresista; pero el público normal la rechaza de plano porque no la entiende. Yo creo que no es así, existen residuos que la película le deja al espectador, que le proporciona elementos de conexión para que enfrente problemas que a lo mejor no tienen nada que ver con esta película, a un nivel irracional inconsciente.

F.R. No estamos planteando la academia contra la vanguardia. Todos creemos que la ruptura de códigos puede ser beneficiosa. El punto está en que no todo desorden es positivo.

O.C. No se trata de una película vanguardista. Estás hablando de Nicaragua.

A.L. De una guerra concreta en un país concreto. Un discurso vanguardista de pseudorruptura es **Orinoko, nuevo mundo.**

O.C. Uno no puede hacer un discurso vanguardista cuando se ocupa de una cosa tan importante como la revolución nicaragüense, el problema de la revolución en América Latina, la ruptura con la sociedad actual, las dificultades que tiene un proceso así y los problemas que tienen que ver con la marginalidad. Eso me parece bien importante. Pero no es suficiente recurrir a rupturas lingüísticas. Eso puede hacerse con una telenovela, hacer una antitelenovela que desmonte el lenguaje dominante.

A.L. Tú propones una transición entre dos extremos, entre el extremo del discurso plano que no informa nada y un esquema narrativo complejo. Ese nivel propuesto por Lebel en "Cine e ideología" es un compromiso de un lado y de otro, atacando a todos los desconstructores del cine, como Straub y Godard. Tú propondrías un compromiso, que yo debería hacer una película entendible.

F.R. Yo diría que un cuadro de Magritte es totalmente coherente aunque sea incoherente esencialmente. Todos estamos de acuerdo con tu proposición de recodificación, que es importante, pero a mí me parece que tiene problemas sintácticos, entrecruzamientos de realidad e irrealidad no felices que hacen que la película no cuaje.

O.C. La hipótesis de que la destrucción de códigos, el desbalance en las proposiciones formales y en el estilo cinematográfico no tengan que ser reconstruidos por el film sino que pueden serlo por el espectador, sólo podría ser comprobada con investigaciones sobre el comportamiento del inconsciente que ni tú ni nadie maneja. El tema de Nicaragua es demasiado serio para que uno se lo deje al inconsciente.

A.L. Justamente como se trata de un tema serio se imponía la búsqueda de un instrumento decodificador igualmente serio que no se detuviese en la mera información epidérmica. La complejidad narrativa lleva implícito un esfuerzo del espectador por apropiarse del todo. De otra manera se trataría de una información entendible que desinforma por el uso de códigos de fácil consumo cuyos resortes no mueven a algún tipo de reflexión.

A.R. Pero el mensaje político es muy directo y simple. Los parlamentos lo explican todo y lo vuelven a explicar todo varias veces dando por exceso el significado global del film. Sin embargo, también me parece difícil investigar el efecto que puede producir esta forma peculiar. Me imagino que para algunos resultará una repetición supersaturadora y los llevará al rechazo, mientras para otros pudiera ser diferente.

A.L. No hemos hablado de la música. Mucha gente me decía que si se quitaba el plano de Arturo Calderón tocando el violín en el asilo no pasaba nada. También hay música folklórica y tienen una relación.

A.M. La música instrumental, especialmente el violín, me parece que tiene un valor emotivo distinto del que tiene el golpe tocuyano. Este es como la presencia del pueblo verdadero, es un elemento realista que aparece de repente y lo siento como un alerta o una condensación de la existencia del pueblo y no tanto en términos de rebelión.

A.L. Hay cuestiones que si se piensan y piensan se les encuentra un motivo, pero que están en el subconsciente. Yo que soy el autor encuentro la relación porque yo la establecí. Arturo Calderón toca el violín, Marcelo Romo lo observa. Después de varias secuencias Romo se encuentra con la guerrillera, descubre que es hija del general y la captura; ella le dice que quiere que el viejito toque, pero es el violín mezclado con la cultura popular, porque arranca el golpe tocuyano

que habla de Montilla. Después, frente a la iglesia está la procesión que se liga al tamunangue, muy ligado a Montilla, e inmediatamente después viene la agresión. Yo creo que allí existe una coherencia entre la expresión popular, la cultura popular y la rebelión.

O.C. Algo de esto se capta, pero a un nivel de contigüidad. Yo no pido un código de organización discursiva. Esto se siente. El violín puede expresar muchísimos elementos diferentes, pero ¿dónde está la reconciliación a nivel de sentido? Tú tomas un tema bien importante y haces unas proposiciones importantes. Pero Lukács decía más o menos que la forma es la expresión verdadera y final de un contenido, sin cuya forma éste no existiría. A eso me refiero.

A.L. En toda esa red complicada de comunicación junto al tratamiento de la imagen existe una proposición formal que en mi opinión es consubstancial con el contenido y no tiene nada de sencillo ni elemental.

F.R. Se ha hablado de dos polos, de stalinismo y maoísmo, de Magritte y de las rupturas de vanguardia. ¿Cómo ensamblar estas dos caras? Porque se trata de una película constructiva, casi de tesis, comprometida.

O.C. Lo mejor de la película es que enfoca la libertad como un componente del cual la revolución no se puede deshacer.

A.L. Se trata además de la libertad individual. Los tres personajes parten en busca de una libertad individual y se encuentran con una libertad mucho más amplia.

A.M. La ruptura de códigos tendría que concordar siempre con el cuento que se lleva adelante. A uno le parece que en este caso no siempre concuerdan. Es difícil identificar el momento de la ruptura formal con el momento en que se plantea un significado; cuando esa forma lo único que hace es redundar lo que está expresando es que se está rompiendo un código pero no algo más que si debería expresarse.

A.L. Sí, pero ya en la ruptura misma existe esa proposición de una lectura a otro nivel y el mensaje está justamente ahí.

A.M. Ese es un planteamiento teórico, es como decir "yo estoy rompiendo un lenguaje, vamos a pasar a otro plano", pero siempre está relacionado con el plano del contenido.

A.L. Pero en el plano concreto de la película, ¿en qué momento esa segunda proposición no está presente? Está presente en el sentido de que todo lo que acontece está en función de una cosa, la victoria interrumpida. Se trata del conocido proceso de pasar de la individualidad a la generalidad, a la gran generalidad.

A.M. Pero tú justificas así muchas incongruencias, como lo hiciste en tu defensa de la utilización de Marcelo Romo como actor para ese papel.

A.L. Yo no intento justificar nada: yo intento darle una explicación seria a mis proposiciones.

O.C. El problema es que hace falta un mínimo de desarrollo que permita reconstruir lo que ha sido dicho. Los sectores marginados, marginales o automarginados ¿qué papel juegan? Eso no está desarrollado, se muestra y punto. ¿Cómo se reivindica la marginalidad que aparece al principio?

A.M. Son el pretexto para una guerra inventada por el poder superior cuando le da la gana. Las guerras de América Latina son inventadas mientras que las revoluciones latinoamericanas son las revoluciones de los marginales, porque la formación de clases en América Latina todavía está sin terminar.

A.L. Los tres marginales que no tienen que ver con nada creen que la guerra comenzó por ellos. La idea es no ser obvio, evitar tanto el naturalismo como el realismo socialista. En fin, se trata de un intento diferente en medio de todo este atolladero naturalista-costumbrista-sicologista y onírico-formalista donde yo inserto mi proposición (afortunadamente junto a otros cineastas) con la finalidad de enfrentar aquella concepción según la cual el cine nuestro tiene forzosamente que evadir riesgos creativos para dedicarse a la búsqueda del éxito efímero y farandulero emparentado con la gratificación taquillera pero alejado del arte.

MAS ALLA DEL SILENCIO

El último film de César Bolívar no resultó tan taquillero como el anterior, **Homicidio culposo** —lo cual representa probablemente una decepción para su realizador—, y, en lo que a coherencia y calidad se refiere, resulta bastante inferior. **Homicidio culposo** se nos presenta como un film mucho más coherente y mejor narrado que **Más allá del silencio**, a pesar de ciertas fallas enormes que no corresponde mencionar en este espacio; pero esta mayor coherencia es sólo aparente, y esto porque, narrativamente, **Homicidio culposo** es más simple que **Más allá del silencio**: mientras el primero integra dos historias en una misma narración, el segundo intenta hacer lo mismo con tres historias y los resultados nos hacen pensar que sea la menor complejidad narrativa lo que permite ocultar las fallas de **Homicidio culposo**.

El guión de **Más allá del silencio**, escrito por César Bolívar y José Ignacio Cabrujas, pretende contarnos la historia de un policía (¡otro más!) —de nuevo interpretado por Jean Carlos Simancas—, un profesor impotente y fracasado —Javier Vidal— y tres sordomudos —interpretados por tres sordomudos que logran dar la imagen simplista, bobalicona y sentimentaloide de que les impone la dirección del film—. El problema es que estas historias no logran ordenarse coherente y orgánicamente porque en primer lugar, no existe un personaje que actúe como eje y punto de enlace entre las historias. Podría pensarse que Luis Alberto, el profesor, es este punto de enlace, pero su construcción como personaje, deficiente en tanto no logra darnos de él una imagen unitaria, no permite que Luis Alberto llegue a ser el eje de la narración. Así, en el film se percibe el intento fallido de dar una cierta coherencia al personaje haciendo énfasis en su impotencia sexual y profesional, expresadas de manera torpe y ridícula: la vida personal de Luis Alberto es una intriga francamente telenovelesca, su enredo con el travesti resulta irrelevante y sin consecuencias, su vida profesional lo presenta (contrariamente a lo que parece haber sido la intención) como un científico mediocre o grotesco, los personajes que lo rodean son demasiado caricaturescos y el supuesto estado patológico que evidencian algunas escenas no trasciende la mera manifestación.

En segundo lugar, las tres historias aparecen distantes e inconexas porque el recurso del montaje alterno empleado en la narración fílmica no responde a otro criterio que el de la arbitrariedad y el sinsentido, y es similar al montaje típico de las telenovelas, que alternan muchas historias sin que el sentido de lo que sucede en ellas sea tomado como criterio a la hora de efectuar las transiciones. En **Más allá del silencio** resulta especialmente arbitrario el montaje de la secuencia final, que alterna la persecución y muerte de Fidel por parte de la policía con el "suicidio auditivo" de Luis Alberto; aquí se salta de una historia a otra con una suerte de criterio cronológico: dos minutos de Luis Alberto, dos minutos de persecución, y así hasta que termina el film.

El alibi de las falsas profundidades: **Más allá del silencio** de César Bolívar.

No es sólo el montaje ni la construcción de la narración lo que parecen seguir pautas telenovelescas: también la concepción de la historia y el tratamiento de los temas del film responde a dichas pautas. Parece que estuviéramos frente a una de aquellas famosas "telenovelas culturales" de la década anterior: la historia de los tres sordos, la del policía y la de Luis Alberto (con supuestas resonancias y supuesta profundidad en su tratamiento) están sumergidas en una estructura policial de tres partes —robó-huyó-lo pescaron—, que inevitablemente anula cualquier intento de elaboración profunda y compleja que pretenda hacerse sobre las implicaciones de las historias (aunque lo más seguro es que este intento no exista aquí). Así como las "telenovelas culturales", **Más allá del silencio** participa de la fórmula demagógica según la cual ciertos temas considerados interesantes o serios son expuestos dentro de una forma fuertemente codificada y de amplia aceptación masiva para... ¿qué? ¿"Para que la gente los comprenda mejor"?

La intención de los realizadores no parece haber sido hacer un film conceptualmente denso, profundo ni muy original; simplemente se ha querido "tomar una historia y filmarla bien", lograr un film "entretenido", taquillero y que a nivel técnico resulte aceptable. El problema es, además de que pensamos que el cine no se limita al oficio del cineasta en su acepción más puramente técnica, que **Más allá del silencio** falla precisamente en aquello a lo cual apuntan los esfuerzos de sus realizadores: no encontramos aquí ninguna historia entretenida que esté bien filmada.

María Gabriela Colmenares

MAS ALLA DEL SILENCIO. Venezuela, 1985. Dir. César Bolívar. Prod.: C. Bolívar para Cinearte C.A. Guión: José Ignacio Cabrujas, C. Bolívar. Fot.: José Vicente Scheuren. Mont.: Freddy Vélez. Mús.: Vinicio Ludovic. Int.: Jean Carlos Simancas, Javier Vidal, Julie Restifo, Doris Wells, Luis Rivas, José Manuel Pozo, José Fidel Martínez, José Gregorio Lavado, María Isabel Calderón, América Barrios, María Hinojosa, Violeta González, Ron Duarte, Eric Noriega, Pedro Durán, Pablo Gil, Yajaira Salazar, Gabriel Fernández, Yajaira Orta, Alejandro Mata, Nelson Bocaranda.

YA KOO

El tema indígena es insuficientemente frecuentado por el cine venezolano y junto a él se ven relegados una cierta cantidad de aspectos laterales no menos interesantes: la transculturación, la política indígena y el delicado manejo de sus valores y su cultura. De alguna forma todas estas facetas están tratadas al pasar por **Ya Kóó**, historia de un niño indígena que escapa de la misión religiosa donde estudia para reencontrar a su tribu. En el camino encuentra una monja con quien recorre la selva, se descubre que era una contrabandista de diamantes, es muerta por una culebra, y el niño, retornando a la misión por esta causa, se vuelve a escapar.

A través de esta escueta anécdota el film desliza una discutible escala de valores fácilmente resumible: a) la civilización es mala (de ella sólo se tienen noticias a través de una radio que da cuenta de robos y atracos); b) los indios son seres puros e inmaculados, incorruptibles al extremo de pensar que los diamantes son piedritas de colores (reminiscencias de la conquista); c) en contacto con los indios, hasta el más pérfido de los contrabandistas se hace bueno a la hora de su muerte; d) la solución a la dialéctica civilización-indígenas se obtiene muy simplemente apagando el radio del inciso a) y dedicándose a vivir de, por y para la naturaleza.

La pelicula se apoya, para esta voluntaria y no suficientemente subliminal propaganda de Rousseau (el del buen salvaje), en una suma de imágenes bellas, cuidadas y bien concebidas de la selva amazónica y en una permanente y cansina caida en lo sentimental. No hace falta ser un eximio antropólogo para saber que las mentalidades llamadas primitivas no son (como lo pretende el film) una pura emoción y un disfrute permanente del aquí y el ahora, sino que responden a parámetros culturales que obviamente no son los nuestros. Pero en el esquema de la pelicula la maldad y el interés de la monja contrabandista se contraponen bruscamente a la tontilona ingenuidad del indígena. Los blancos existen, claro, son aquéllos que alejados del mundanal ruido intentan darles a los indios rudimentos de lectura y religión para que sean salvajes pero ilustrados.

Dos o tres puntos deberían ser anotados en el activo de la película: la siempre correcta actuación de Flor Núñez, el motivo visual del guayuco de Cristo que el niño pasa a usar para lo mismo, o la calma con que repite que la picadura de la culebra es mortal y él no puede hacer nada. Sólo en este momento, por suerte alejado de la inaguantable y postiza pátina emotiva que impregna el film, el tema de la película aparece convincentemente tratado. Cabría además marcar el claro progreso frente a la anterior película de Rubartelli, aquella falsa **Simplicio**, carente de contexto plausible y pretensiosamente poética.

Ya Kóó es acaso tan ilusorio, frágil y pasajero como una cierta propaganda de discutibles valores tabacaleros, en el que un grupo de jóvenes sanos y plenos de alegría de vivir, nos invitan a probar la suavidad de un cigarrillo que es de nosotros. Una cosa es deseable sin embargo: así como nadie espera ver en esos jóvenes una imagen cabal de la juventud venezolana, esperemos que nadie vea en **Ya Kóó** una imagen veraz de los indios.

Héctor Concari

Otra Opinión

Unos puntos apenas:

1) La aún modesta validez del segundo largo de Rubartelli proviene en primer lugar de sus avances en relación al género infantil en nuestro país (incluyendo los precedentes desvaríos del mismo director). En efecto, **Ya Kóó** pica adelante, para entendernos, al fijar netamente el **tema** de su película en el ámbito nacional (geográfica, política y, en algunas opiniones entre las cuales la mía, culturalmente) y al plantearlo sin mayores rodeos como una afirmación de valores humanos correspondientes a una determinada sociedad. En lugar de buscar un —casi siempre supuesto— lado infantil de las cosas, se deja que un protagonista niño esté a cargo de ellas.

2) Luego, "Ya Kóó" quiere decir "Me voy": no hay dudas con respecto a ese tema, que es el de la legitimidad (proporcionada por la autoridad del cura que entiende y explica) y el valor de la cultura indígena. Este valor es expresado a lo largo de la película en términos cinematográficos económicos y convincentes: los flashes que evocan la transmisión oral del conocimiento y los aspectos lúdicos de la tradición (en óptimo hallazgo, sin dejar saber qué se dice y qué se hace, como es natural); la sustitución de objetos de uso y del sentido de su valor relativo (olla, ropa y jaula se tiran al río, curiara y remo se guardan, guayuco, chinchorro, arco y flecha se fabrican o adaptan); la relación con la naturaleza se evidencia mediante la acción como forma de sobrevivencia y ejercicio de libertad; y, finalmente, la muerte se lamenta, pero es un hecho tan natural como la vida.

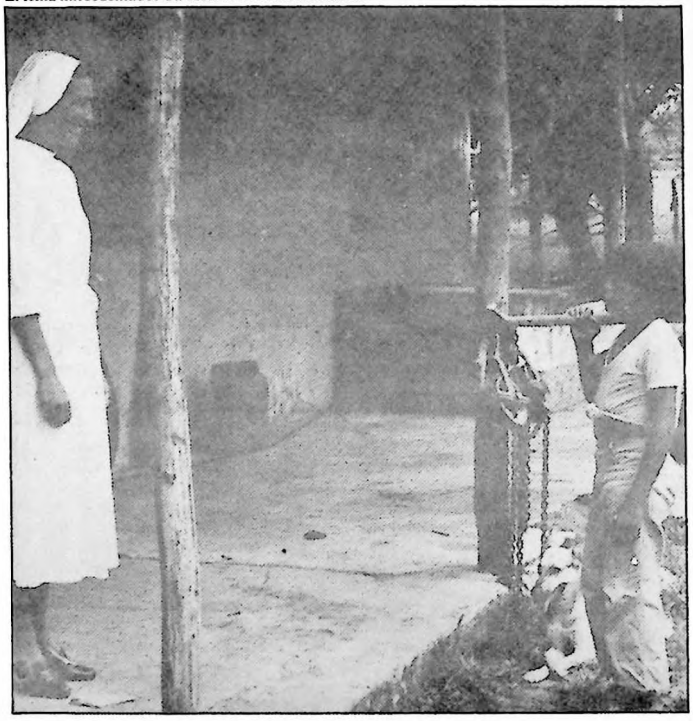
3) Los principales defectos de la película se ubican en la búsqueda —evidentemente comercial— de la truculencia: la reiteración y el énfasis visual en la comestibilidad de la araña y en la pierna picada por la culebra; la eternización de la agonía de la falsa monja y de sus "últimas palabras", encargadas de explicitar la moraleja católica, contrita y tradicional. Por otra parte, la exposición de la moraleja laica (cultural, materialista y vital) está a cargo del curita, que si bien interpretado chatamente no incide ni deforma los significados que ya han tomado cuerpo **cinematográficamente.**

4) Hay muchos otros defectos secundarios (eventuales regodeos fotográficos, caídas de la inventiva narrativa, flaquezas y banalidades en el comportamiento pretendidamente femenino de la falsa monja, etc.), pero de ninguna manera la pretensión de presentar un modelo para todos, como lo insinúa Concari, ni un enfoque del indio como "tontilonamente ingenuo", ni una excesiva edulcoración (sólo los religiosos tienen esa "pátina", y yo diría que en la realidad también la tienen o tratan de tenerla; en cambio, el niño Papiwe se mantiene como un personaje maduro, inteligente y malicioso).

5) A buen entendedor, una cita: "Nunca, sin duda, ha sido más necesario decir lo que dicen los mitos: que un humanismo bien ordenado no comienza desde sí mismo, sino que devuelve las cosas a su lugar: el mundo antes que la vida, la vida antes que el hombre, el respeto a los otros antes que el amor a sí mismo. Es esta lección de modestia, de pudor, de discreción frente a un mundo que ha precedido el nuestro y que nos sobrevivirá, la que nos dan los pueblos que llamamos salvajes" (Claude Lévy-Strauss).

Ambretta Marrosu

El tema infrecuentado: **Ya Kóó** de Franco Rubartelli.



Desperdiciando ocasiones: **Carpión Milagrero** de Michel Katz.

YA KOO. Venezuela, 1985. Dir., Prod., Guión, Fot. y Mont.: Franco Rubartelli. Prod. ejecutiva: Luigi Rubartelli y Ruby Avendaño. Mús.: Francisco Molo. Sonito: Mario Alfonso Bravo. Asist. de Dir.: Cristian Castañeda. Int.: Flor Núñez y José Gregorio Payema.

CARPION MILAGRERO

En "Abrapalabra" de Luis Britto García hay un breve texto, una oración a Carpión Milagrero: "Carpión Milagrero, tú que naciste del amor, permítenos morir sin él... De las visitas del arco iris, guárdanos. De la conversación de los helechos, protégenos... Conduélete de nuestras dudas al no saber qué milagros pedirte... Recibe piadoso estas súplicas así como recibiste las piedras con que en este instante te lapidamos... Enmudécenos, Carpión. Ensordécenos, Carpión. Embótanos, Carpión. Haznos insípidos, Carpión. Carpión, ciéganos. (Se reza indefinidamente hasta que llega la muerte)". Su notable carga poética e inmensa acidez, junto con la historia sugerida, son las bases del film de Michel Katz, en el que Carpión, niño, posee el mismo poder de su bisabuelo y convulsiona por momentos la monótona aridez de la vida de un caserío de pescadores.

Pero el film incorpora otros elementos y termina organizándose sobre tres grandes líneas narrativas: la de Carpión, con sus milagros y sus respetuosos y admirados allegados, la madre, la curandera, el ladrón; la de los poderes institucionales en compadrazgo, el jefe civil, el cura, el boticario-maestro; y la de Julián, un mecánico-raspadero, borracho, que termina en entusiasta trabajador y agricultor, conquistando el amor de la bella Soledad. Las tres tienen diferente peso en el film y resultan tan contradictorias, que transforman una fabulación corrosiva y crítica a nivel poético en un pequeño cuento moralizante cuya lección coincide estrictamente con los lemas manejados por los poderes establecidos en la actualidad: apretarse el cinturón, trabajar, aumentar la productividad, cultivar la tierra, mantener el orden, no mencionar las estructuras de poder ni el enriquecimiento de las minorías oligopólicas, conservar el modelo liberal desarrollista. El cuento de Julián, complaciente y aséptico, es un peso muerto que hunde lo que habría podido ser una hermosa historia. Como lo demuestran el lamentablemente escaso metraje dedicado a Carpión y, hasta cierto punto, la línea de los poderes,

quizás demasiado alargada por la excesiva repetición de situaciones.

Las desigualdades y contradicciones a nivel de historia se reproducen en la realización. Una música apabullante, llena de leitmotivs, desconocedora del espacio conquistado por el silencio en el cine contemporáneo; enormes planos de detalle, como el de Julián caído sobre la arena, sin ninguna justificación; efectos no realizables a bajo costo y por lo tanto rudimentarios, como el de los papagayos; actuaciones infantiles increíblemente torpes, como la de los monaguillos y la niña que se rebela al maestro; una cierta incapacidad de crear situaciones y comportamientos que expresen una corporeidad viva más allá de la apariencia, ultratipificada hasta la pobreza de la descripción que hace Julián de los milagros que ve a través de una ventana, son algunas de las carencias del film. En contraste hay escenas de considerable calidad. Carpión que resucita otra vez a su abuelo para que le termine de contar una historia, los milagros de las bandejas de dulces, de los peces que salen a la playa, del Sol detenido en el cielo, el terror del cura y del boticario cuando Carpión les da el poder de hacer lo que quieran, son una muestra. El encanto de los films de Melies radica en una capacidad imaginativa que nada tiene que ver con la tecnología superindustrializada de los "efectos especiales", caracterizada precisamente por su ausencia. En **Carpión Milagrero** esa capacidad se revela en sus mejores momentos. Lástima que no fueran más y que el prolongado final con los cultivos y los maizales, florecientes "como debe ser", marque el tono predominante del film.

Alfredo Roffé

CARPION MILAGRERO. Venezuela, 1985. Dir.: Michel Katz. Prod.: Luis H. Jacko para Michel Katz y Antonio Lecuna. Guión: Luis Britto García. Fot.: Arthur Albert. Mús.: Vytas Brenner; Gualberto Ibarreto (canción-tema). Int.: Rivelino Acosta, Toco Gómez, Napoleón Deffitt, María Teresa Acosta, Arturo Calderón, Domingo del Castillo, Luis Rivas, Marilda Vera.

LA HISTORIA SIN FIN

La historia sin fin, es una película que sólo pueden disfrutar aquellos que aman la literatura, y en especial los que sufrieron las consecuencias de ello. Los únicos que comprenderán la tristeza y la soledad de Sebastián y su fascinación por la "Historia interminable" son los mismos que escondían novelas debajo de los libros de física, los que entienden a Emma Bovary, los que eran mirados como bichos raros cuando les contaban a sus amiguitos el argumento del último libro leído, aquellos a los que aconsejaron que estudiaran ingeniería o administración porque Letras no sirve para nada. Todos ellos (todos nosotros) se convertirán en admiradores de Sebastián, un niño sensible, que no se agarra a golpes con sus compañeritos, que es fanático de la lectura, que no quiere poner los pies en la tierra porque los tiene puestos en un lugar muchísimo más interesante, y que esperemos que no estudie computación para hacer feliz a su papá.

La historia sin fin está basada en la novela de Michael Ende, y si la película es extraña porque parece realizada para los que disfrutan de la literatura, la novela es igualmente extraña, ya que tiene una estructura cinematográfica. Las dos historias (la ficción y la ficción dentro de la ficción) se cruzan en una especie de montaje paralelo que no tiene demasiado sentido en la novela, pero que resulta perfecto en el film.

Por supuesto (y por desgracia) el film no escapa a una viejísima tradición cinematográfica, y a pesar de que es excelente, la novela es muchísimo mejor. No sólo porque el film está basado sólo en la mitad de la novela, sino porque todo el simbolismo del libro se pierde, igual que se pierden los juegos, las referencias literarias y los chistes para lectores.

Pero el film tiene tantos aciertos que algunos traspiés no importan. Primero, es una película para niños pensantes, de ésos que no se quedan horas embobados ya ante Mazinger, ya ante el Atari. Es una película que dice que si alguna vez desaparece Fantasía, su lugar será ocupado por las mentiras y que serán ellas las que dejarán a los seres humanos sin voluntad para decidir, sin criterio para saber lo que quieren. Que hay un grupo que quiere que Fantasía se acabe, porque eso les permitirá tener poder absoluto sobre la tierra. Que la única manera de proteger la Fantasía es alimentándola con historias siempre distintas y leyendo estas historias.

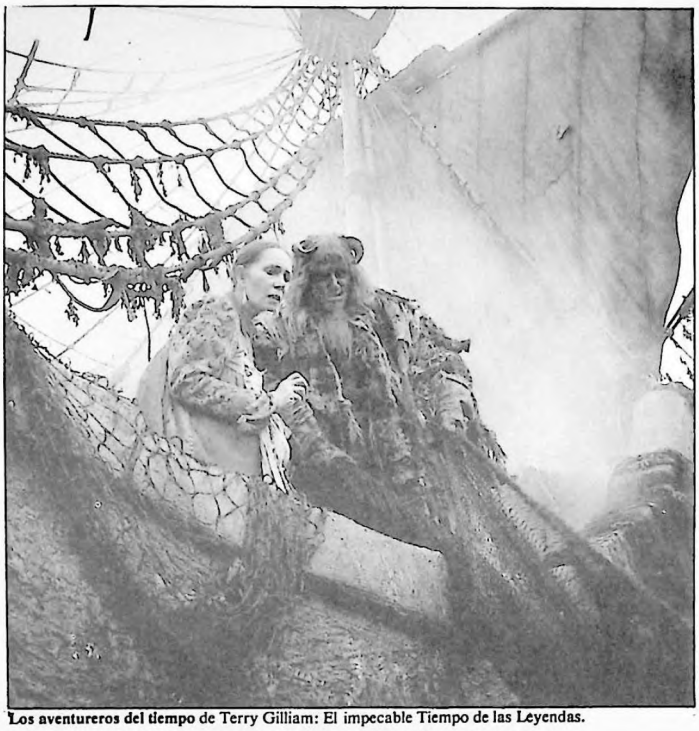
Por otra parte, en **La historia sin fin** lo importante es justamente la historia, y los efectos especiales sirven para darle más brillo, no son el método impactante para impresionar al espectador y hacerle olvidar las lagunas y puntos flojos de la anécdota, como ocurre casi siempre en las "grandes producciones" contemporáneas.

En fin, **La historia sin fin** es una película para esos niños que ya casi no existen, que piensan que Rambo es un gafo y que prefieren apagar el televisor y leer un libro. Casi nada...

Violeta Rojo

DIE UNENDLICHE GESCHICHTE. República Federal Alemana, 1984. Dir.: Wolfgang Petersen. Prod.: Bernd Eichinger, Dieter Geissler; Günter Rohrbach (copr.); Klaus Kähler (asoc.); Anna Gross, Robert Gordon Edwards (ejec.); Annie Nap-Oleon (coord.); Harry Nap (ger.); para Neue Constantin Filmproduktion/-Bavaria Studios/WDR/Una producción Bernd Eichinger-Bernd Schaefers. Dir. 2ª Un.: Hannes Nikel. Guión: W. Petersen, Herman Weigel; Robert Easton (diál. ad.). Fot.: Jost Vacano, Franz Rath (2ª Un.); Peter Maiwald (op.). Ef. visuales: Brian Johnson. Muñecos: Michael Pangrazio, Jim Danforth, Chris Evans, Caroleen Green, Frank Ordaz. Anim.: Steve Archer. Mont.: Jane Seitz. Dis. prod.: Rolf Zehetbauer. Artista conceptual: Ul De Rico. Dir. art.: Götz Weidner, Herbert Strabel, Johann Iwan Kot. Dec.: R. Zehetbauer. Ilustrador: Juan Japl. Escultura: Colin Arthur, Vincent R. Rotter, Avril Vellacott. Ef. esp.: Brian Johnson, Giuseppe Tortora, Ron Hone, Philip Knowles, Barry Whitrod, Mike White; Ulrich Fickel, Wolfgang Lempp (electrónicos). Mús.: Klaus Doldinger, Giorgio Moroder. Vest.: U. De Rico, Diemut Remy, Reinhard Hellmann, Jörg Trees. Maq.: Hedy Pollack, Horst Kirchberger, Eddy Erfmann, Heiner Niehaus, Brigitta Ansary; Colin Arthur (ef. esp.). Son.: Milan Bor, Trevor Pyke (grab.); Eva Claudius, Peter Bond (mezcla); Mike Le Mare (supervisor). Coord. dobles: Tony Smart. Dobles: Bobby Porter, Mario Behr. Int.: Barret Oliver, Gerald McRaney, Crum Garrett, Darryl Cooksey, Nicholas Gilbert, Thomas Hill, Deep Roy, Tilo Prückner, Moses Gunn, Noah Hathaway, Alan Oppenheimer, Sydney Bromley, Patricia Hayes, Tami Stronach.

La historia sin fin de Wolfgang Petersen: En favor de la Fantasía.



Los aventureros del tiempo de Terry Gilliam: El impecable Tiempo de las Leyendas.

LOS AVENTUREROS DEL TIEMPO

Los laberintos de la distribución cinematográfica son definitivamente impenetrables a los profanos. Algunas de sus salidas resultan apenas husmeables con base en dispersas migajas de su enorme y lejanísima torta metropolitana. El hecho es que esta británica **Time bandits** cae sorpresiva y bruscamente —como los revueltos enanitos que la protagonizan— en nuestro circuito de exhibición cuatro años después de haber sido producida. Este retraso —por demás corriente en las escasas apariciones de películas europeas en Venezuela— permite su concomitancia con **Historia sin fin** (por cierto una producción alemana presentada por la Warner, integrada en un cincuenta por ciento por técnicos y actores anglosajones y ambientada, a nivel "real", en Nueva York) en reforzar el nuevo auge del cine infantil que, después del ocaso disneyano, arranca probablemente de la híbrida fabricación de **La guerra de las galaxias**. Tales y otros recónditos motivos nos permiten, en el caso de **Los aventureros del tiempo**, gozar de un espectáculo desigual pero generoso en hallazgos y en malicias.

La fábula fantástica se incrusta polémicamente en una vida cotidiana apenas futurista, donde con ácido humor se contraponen unos adultos dominados por la televisión y los electrodomésticos computarizados a un niño lector (Kevin), y por tanto transgresor. Si bien el mundo fantástico que la lectura le abre a Kevin está dominado por la lucha entre el bien (el Ser Supremo) y el mal (el Genio del Mal), estos conceptos son manejados mediante ta-

les trastocamientos que la contraposición clásica se desplaza, cuando hacia el par inteligencia-estupidez, cuando hacia el par solidaridad-egoísmo, cuando hacia el par humanidad-cosificación. Se trata entonces de una fábula moral, cuyos incesantes virajes hacia lo absurdo, las zambullidas en el humor negro y las sorpresivas negaciones conducen más bien a un escepticismo de fondo, que llega al desconcierto con la súbita y definitiva destrucción de los padres de Kevin al final.

A pesar de las numerosas alusiones culturales destinadas obviamente a los adultos (el mismo viaje en el tiempo no es más que una gran confusión de situaciones irreconocibles para un niño no-lector), **Los aventureros del tiempo** está en correspondencia con la óptica infantil en sus motivos estructurales básicos. En primer lugar, lo lamentemos o no, está la violencia. El mismo personaje de Kevin la plantea de entrada cuando, tratando de interesar a su padre en los libros, informa algo como "hay 155 maneras de matar sin usar ningún artefacto". Y hay mucha violencia a lo largo del film, mediada sin embargo por alguna hipérbole desvirtuadora o por un "timing" suficiente para suscitar un susto repentino pero no para permitir el disfrute (o el terror), lo cual no es poca virtud en estos días. En segundo lugar está la comicidad, por una parte elemento clave de esa mediatización de la violencia, por otra como guiño constante y distanciador, a veces sofisticado y otras simplemente bromista, fundamentalmente en función de estímulo a una sana incredulidad, y por último como franca payasada, gracias sobre todo a la magnífica actuación del equipo de enanos, tratados cinematográficamente con adhesión a su espíritu circense. En tercer lugar está el asombro: como sorpresa, irrupción o deslumbramiento, siempre renovados.

Ya dijimos que la película es desigual: hay planteamientos discutibles como el de la odiosidad de los padres (en nuestra opinión ampliamente rescatado por su indisolubilidad de una crítica inclemente al show televisivo y al fetichismo electrónico, invirtiendo además, de este modo, la prédica hipócrita contra la actual deformación de los jóvenes en ese sentido); hay logros a medias, como el de Robin Hood, que no posee la fuerza icónica e interpretativa necesaria a la traducción cinematográfica de una sabrosa y multidireccional irreverencia literaria, o el de Napoleón, debilitado por alargamientos y repeticiones, o el del Genio del Mal (un David Warner poco aprovechado a pesar de sus atributos ideales para hacer un buen Diablo) que resulta banal en el vestuario y en muchos de sus "trucos". Tales flaquezas se ven resarcidas por innumerables detalles y sobre todo por la secuencia del Tiempo de las Leyendas, desenvueltamente impecable, y por el fascinante encuentro con Agamenón (un Sean Connery en su mejor forma) y con su corte en la secuencia de la fiesta, donde la luminosa atmósfera de la evocación homérica se combina brillantemente con la mágica travesura de los "bandidos del tiempo".

Ojalá los niños puedan ser desconcertados con más frecuencia por películas como **Los aventureros del tiempo**, que rechaza los mimos idiotizantes (véase el tratamiento discretísimo, más respetuoso que halagador, del personaje de Kevin) y los enfrenta a unos diablos zarrapastrosos, estúpidos y masoquistas, y a un dios rutinario, burocrático y tieso (el siempre perfecto Ralph Richardson), olvidado ya de su propio sentido: cuando Kevin le pregunta por qué ha creado el mal, farfulla dudosamente que "debe ser por aquello del libre albedrío"...

Ambretta Marrosu

Más peligroso que piraña en bañera: **Rambo II** de George Pan Cosmatos.

TIME BANDITS. Inglaterra, 1981. Dir.: Terry Gilliam. Prod.: T. Gilliam; Neville C. Thompson (asoc.); Graham Ford (ger.); George Harrison, Denis O'Brien (ger.) para Hand Made Films. Dir. 2ª Un.: Julian Doyle. Guión: Michael Palin, T. Gilliam. Fot.: Peter Biziou; David Garfath (op.). Máscaras: Ray Caple. Mont.: Julian Doyle. Dis. prod.: Millie Burns. Dir. art.: Norman Garwood. Superv. ef. esp.: John Bunker. Modelos: Val Charlton. Escultura: Geoff Rivers Bland, Laurie Warburton. Teatro de títeres: John Styles. Rutinas: Ray Scott. Mús.: Mike Moran (orq.); Ray Cooper (perc.); Trevor Jones (danza); Harry Rabinowitz (dir.); George Harrison (canciones y adic.). Coreogr. griega: Tom Jobe. Vest.: Jim Acheson, Hazel Coté. Maq.: Maggie Weston, Elaine Carew. Son.: Garth Marshall (grab.), Paul Carr, Brian Paxton, Roger Cherrill (regrab.); André Jacquemin (ef.); Stanley Fiferman, Mike Hokins, Dino Di Campo (mezcla). Coord. dobles: Peter Brayham, Terry Yorke. Dobles: Brian Bowes. Int.: Craig Warnock, John Cleese, Sean Connery, Shelley Duvall, Katherine Helmond, Ian Holm, Michael Palin, Ralph Richardson, Peter Vaughan, David Warner, David Rappaport, Kenny Baker, Jack Purvis, Mike Edmonds, Malcolm Dixon, Tiny Ross, David Baker, Sheila Fearn, Jim Broadbent, John Young, Myrtle Devenish B. Bowes, Leon Lissek, Terence Bayler, Preston Lockwood, Charles McKeown, David Leland, John Hughman.

RAMBO II

A Tomás Linn

"Lo que para nosotros es un infierno para él es el hogar", dice un coronel de los boinas verdes definiendo a John Rambo, otro ex boina verde al parecer culpable de varias tropelías en un film anterior y ahora llamado de nuevo al servicio para liberar a sus compañeros de armas aún prisioneros en Viet Nam. Sylvester, pues, se lanza en paracaídas sobre la tierra de Ho Chi Minh, armado solamente de arco, flechas, dientes, una pistola rifle, dos manos, tres cuchillos, dos pies, mirada profunda y cuatro o cinco monosílabos que irá insertando en la banda sonora en los siguientes 100 minutos. Abajo lo espera una agente vietnamita de la CIA que brevemente le explica que su papá tenía ese trabajo y ella por esas cosas de la inercia o la nostalgia (no sabe bien qué, las palabras en inglés la confunden) siguió con la empresa familiar. Claro, ella es preciosa, una vietnamita american style, de ésas con cerebro de muñequita inflable y aire más desvalido que Shirley Temple en un congreso del Partido Comunista... A la vuelta de la primera palmera Sylvester manotea una culebra, la mira fijamente, comprueba que es una culebra republicana y le perdona la vida. Y es ahí que divisa el campamento enemigo que le ordenaron fotografiar (o fotocopiar, no recuerdo), y se dice —o parece que se dice porque a todas éstas ya ha gastado como tres cuchilladas y dos monosílabos de los que permite el libreto—, se dice, repito: "Por las cejas de George Schultz y las barbas de Jeanne Kirkpatrick, he aquí una inmejorable oportunidad de violar las únicas notas al pie de página de la Carta de las Naciones Unidas que no habíamos profanado todavía...", y ahí nomás liquida unos 15 vietnamitas unos sujetos mal encarados, de ésos que ya al nacer parecen condenados por la providencia a ser extras de Hollywood). Y salva a uno de sus compañeros (un pobre sujeto de mirada estrábica, como si saliera de ver los 3 Rockys y Rambo I en un continuado) y se lo lleva al punto de rescate, algo así como el punto G del sudeste asiático. Ahí los espera un helicóptero y Rambo (¡pobre Rambo!) debe enfrentarse a los 500 vietnamitas que lo rodean, al libretista que comprueba que le sobran cuatro monosílabos, 300 extras y 60 minutos de película, al jefe de la misión que se revela como paloma del pentágono y al director de fotografía que en pleno frenesí hace uso de la cámara lenta y le hace perder el helicóptero.

Pero Sylvester es capturado y entonces entra en escena el capitán Popovski: Un ruso, nada menos, ruso de ésos que beben vodka en samovar como lo denunció "Selecciones del Reader's Digest" en su edición pasada. A Rambo (pobre Rambo) lo empiezan a torturar para que confiese de una buena vez que la escena del helicóptero era un plagio mal hecho a la secuencia final de **Cloak and Dagger** (Fritz Lang, 1946) pero él se resiste, y grita citando a Tarzán: "Ugh" (Tarzán y la escolopendra ninfómana, Edgar Rice Burroughs, Obras Completas, Capetown Press, 1937, Tomo 5, pág. 138).

Afortunadamente para el libreto la vietnamita del párrafo anterior se había salvado y disfrazada de meretriz sudasiática (es decir, con pendientes) salva a Rambo, hecho lo cual él liquida a unos 150 vietnamitas, 15 rusos, dos turistas tailandeses y una asistente social camboyana, y le confiesa a ella que todo esto era un pretexto para enamorarla, casarse, tener hijos y mirar el show de Johnny Carson por las noches. Y ella acepta. Pero la matan. Y ahí Rambo (¡pobre Rambo!) echa mano a un helicóptero, liquida unos 350 rusos, derriba otro helicóptero, quema 5 arrozales comunistas, destruye 3 aldeas y salva a sus compañeros. Los lleva a la base donde los esperan con camillas, plasma, coca cola y hamburguesas, gasta dos monosílabos más, toma una ametralladora del helicóptero y destruye una computadora que pasaba por ahí, encara al jefe de la misión y le hace jurar por la virgen de Fort Gulick que enviará al quinto de caballería a salvar a los que quedaron. Luego le espeta al capitán como cinco o seis monosílabos con su habitual mueca a la izquierda, que el capitán (sordo del oído derecho desde el glorioso bombardeo al hospicio de ancianos de Quang Tri) no oye pero no importa. Rambo se aleja solitario, convencido de haber ganado el Oscar, la orden George Wallace al Valor, la capucha de oro del Ku Klux Klan, la bala Dum Dum de platino de la asociación amigos del rifle, el diploma Volveremos del club de admiradores de Mc Arthur, la medalla Barry Goldwater a la hermandad de los pueblos, y un ejemplar autografiado por el presidente del "Manual del perfecto boy scout". Para Stallone y compañía, la derrota norteamericana en Viet-Nam es sólo un capítulo, provocado por la timidez de los burócratas del Pentágono. Es también un llamado canalla y mentiroso a una revancha. No sé, apostaría mi sueldo de un año en Cine-Oja a que el año que viene lo mandan a Nicaragua.

Héctor Concari

RAMBO: FIRST BLOOD, PART II. U.S.A., 1985. Dir.: George Pan Cosmatos. Prod.: Buzz Feitshans; Mel Dellar (asoc.); Mario Kassar, Andrew Vajna (ejec.); Charlie Davidson (control); Richard Liebegott, Anna Zappia (coord.); Fred Rollin, Anuar Badin (ger.); para Carolco/Anabasis. Guión: Sylvester Stallone, James Cameron, sobre argumento de Kevin Jarre basado en los personajes de David Morrell. Fot.: Jack Cardiff; Franco Bruni (op.). Mont.: Mark Goldblatt, Mark Helfrich, Gib Jaffe, Frank E. Jimenez, Larry Bock. Dis. prod.: Bill Kenney. Dir. art.: Roy Barnes, Agustin Ituarte Salazar. Dis. cuchillo: Jimmy Lile. Dis arco: Hoyt/Easton. Ilustrador: Fred Lucky. Ef. esp.: Cliff Wenger Jr., Jay Bee King, William Purcell, Federico Farfán; Thomas Fisher (coord.). Mús.: Jerry Goldsmith. Vest.: Tom Bronson. Maq.: Leonard Engleman, Pamela Westmore, Elvira Oropeza. Son.: Rob Young, Bruce Botnick (grab.); Michele Sharp, Denise Horta (mezcla); Frederic J. Brown (sup. mezcla). Ases. técn.: Tony Maffatone. Coord. dobles: Richard Farnsworth, Loren Janes. Int.: Sylvester Stallone, Richard Crenna, Julie Nickson, Charles Napier, Steve Berkoff, Martin Kove, Andy Wood, George Kee Cheung, William Ghent, Vojo Goric, Dana Lee, Baoan Coleman, Steve Williams, Don Collins, Chris Grant, John Sterlini, Alain Hocquenghem, William Rothlein, Tony Munafo, Tom Gehrke.

Redacción: Oswaldo Capriles, María Gabriela Colmenares, Héctor Concari, Ambretta Marrosu, Fernando Rodríguez, Alfredo Roffé, Violeta Rojo.

Editada por la Sociedad Civil "Cine al Día". Depósito Legal P.P. 84 - 0232

El valor del ejemplar de **Cine-oja es de** Bs. 5,00. La suscripción por 10 números cuesta en Venezuela **Bs. 50,00;** para América Latina US$ 10,00; para otros países US$ 17,00. La correspondencia debe dirigirse a **"Cine al Día".** Apartado 50.446, **Sabana Grande,** Caracas 1050-A, Venezuela.

La redacción no mantiene correspondencia sobre colaboraciones no solicitadas. La revista no se hace responsable de las opiniones o declaraciones contenidas en los textos firmados y tampoco está necesariamente de acuerdo con ellas.

Cine-oja puede adquirirse en las principales librerías del país.